

ΤΑ ΑΡΙΣΤΟΥΡΓΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

17

ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ

Τζιόττο

β'



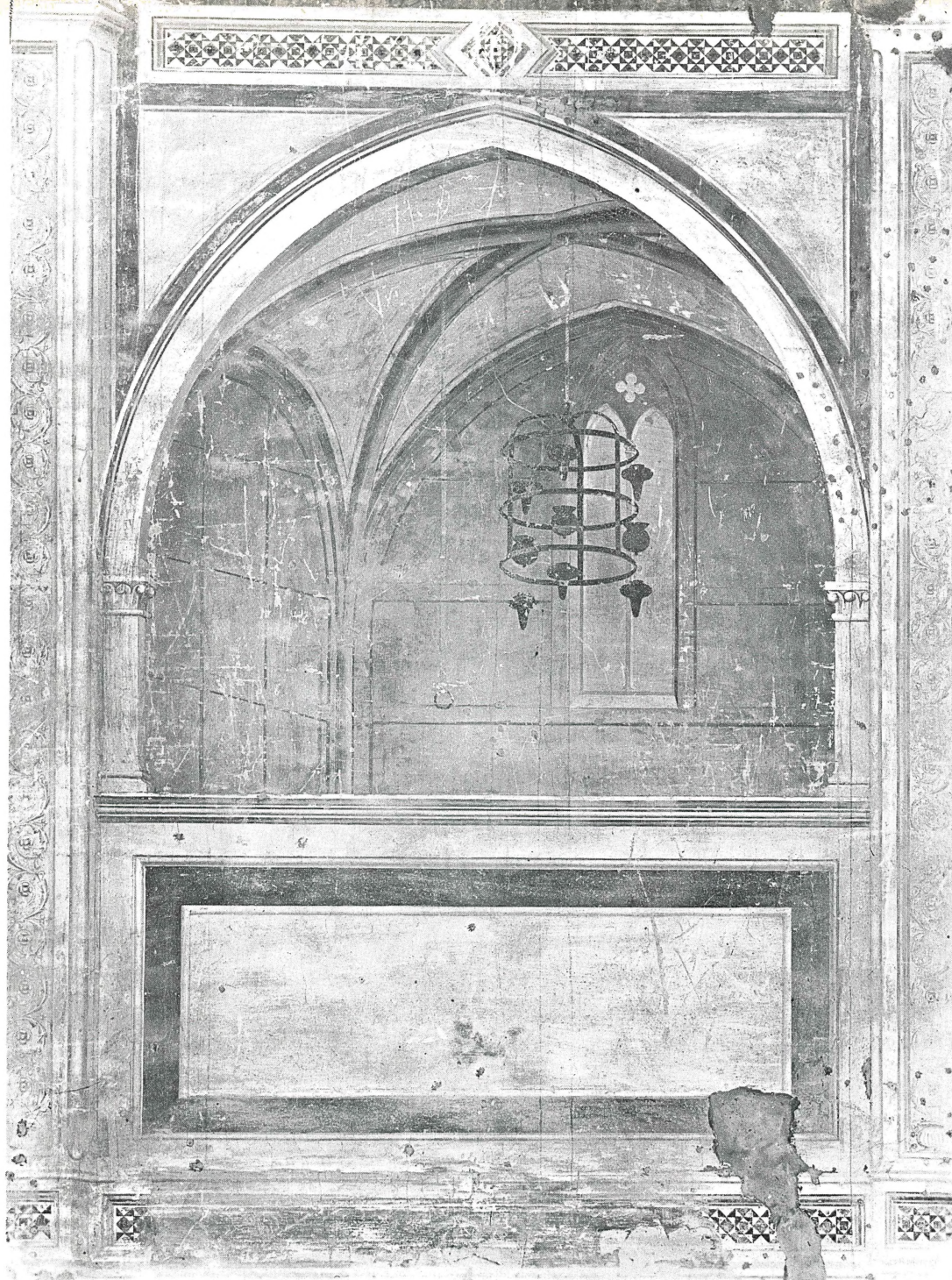
FABBRI • ΜΕΛΙΣΣΑ
MILANO AGHNAI



4



5



Τζιόττο

Ἡ ἐπιβεβαίωση τῆς νέας

6

ΕΠΑΜΕ ότι στο Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι (γύρω στὰ 1304-1307) ὁ Τζιόττο φτάνει σ' ἓνα πληρέστερο ἐλεγχο τῶν ἐκφραστικῶν του μέσων, σὲ μιὰ πιὸ ἡρεμὴ συνείδηση τῶν σκοπῶν του, πού μεταφράζονται, καθὼς πραγματώνονται ζωγραφικά, σὲ γλυκύτερες ἀποχρώσεις, σὲ ἀπαλότερες διαβαθμίσεις τοῦ φωτός, σὲ λιγότερο κραυγαλέες συμφωνίες χρωμάτων, σὲ συνθέσεις πιὸ σοφὰ δουλεμένες. Αὐτὸ σημαίνει ὅτι, παρ' ὅλη τὴν ἀπόλυτη συνέχεια ἀνάμεσα στὰ ἔργα αὐτὰ καὶ στὰ ἔργα τοῦ τῆς Ἀσσίζης (πού τεκμηριώνεται καὶ ἀπὸ ἔργα ἐνδιάμεσης τεχντροπίας, ὅπως τὸ *Πολύπτυχο τοῦ Ἀββαείου* καὶ ἡ *Παναγία τῶν Ἀγίων Πάντων*), μπορεῖ κανεὶς νὰ μιλήσῃ, μέσα στὴν τέχνη τοῦ Τζιόττο, γιὰ ἓνα «κλασικισμὸ τῆς Πάδουας». Τὰ συμπεράσματα αὐτὰ μποροῦμε νὰ τὰ πάρωμε σὰ δεδομένα πού προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀνάλυση τῆς τεχντροπίας του.

Ὑπάρχει καὶ μιὰ ἄλλη σειρὰ δεδομένων πού μποροῦμε εὐκόλα νὰ τὰ συγκεντρώσωμε ἀπὸ μιὰ εὐρύτερη ἱστορικὴ ἐξέταση τῆς δραστηριότητος τοῦ Τζιόττο. Αὐτὰ μᾶς ὁδηγοῦν στὸ νὰ ἐξετάσωμε τὴ στιγμὴ τῆς σταδιοδρομίας του, ὅπου ὁ καλλιτέχνης φτάνει γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἡγετικὴ θέση πού θὰ τοῦ ἀναγνωριστῇ στὴν ἰταλικὴ ζωγραφικὴ καὶ πού ἀπὸ κεῖ καὶ πέρα κανεὶς δὲ θὰ μπορέσῃ νὰ τοῦ τὴν ἀμφισβητήσῃ· καὶ ταυτόχρονα στὴν οἰκονομικὴ του ἄνεση καὶ τὴν ἀπόλυτὴ ἐνταξί του στὴν ἡγετικὴ, ἀστικὴ ἐκείνη τάξη, πού εἶχε πιθανὸν μοιραστῇ τὶς φιλοδοξίες, τὴ νοοτροπία τῆς (ἂς σκεφτοῦμε τὴ «βιομηχανικὴ» ὀργάνωση τῆς δουλειᾶς στὴν Ἀσσίζη) καί, ὡς ἓνα σημεῖο

τουλάχιστον, στὰ τελευταῖα εἴκοσι χρόνια καὶ τὴν ἱστορία τῆς. Ἀπὸ τὴ στιγμὴ αὐτὴ ὁ Τζιόττο, ἐκτὸς ἀπὸ ζωγράφος τῆς Παπικῆς Αὐλῆς καὶ τοῦ Τάγματος τῶν Φραγκισκανῶν θὰ εἶναι, κυρίως, καὶ ὁ ζωγράφος τῶν μεγάλων οἰκογενειῶν τῶν τραπεζιτῶν, τῶν Σκροβένι, τῶν Περούτσι, τῶν Μπάρντι, καὶ τῶν κοσμικῶν ἀρχόντων, ὅπως ὁ βασιλιάς τῆς Νεαπόλεως καὶ ὁ δούκας τοῦ Μιλάνου. Ὅλα τὰ στοιχεῖα πού ἔχομε τείνουν νὰ μᾶς πείσουν ὅτι ὁ Τζιόττο δὲν περιορίστηκε στὸ νὰ βάλῃ τὶς ἱκανότητές του στὴν ὑπηρεσία τῆς νέας ἡγετικῆς τάξεως (σχεδὸν ὅλοι τὸ ἴδιο ἔκαναν στὸ τέλος, θέλοντας ἢ μὴ) ἀλλὰ ὅτι, καθὼς μοιραζόταν τὴν ἠθικὴ, τὶς φιλοδοξίες, τὶς προτιμήσεις καὶ τὶς συνήθειες τῶν ἀνθρώπων πού τὴν ἀποτελοῦσαν, ἔγινε συνειδητὰ ὁ ὑπεύθυνος ἐρμηνευτῆς τῆς. Ξέρομε ὅτι ὁ Τζιόττο ἦταν ὁ ἴδιος ἓνας ἱκανὸς ἐπιχειρηματίας· ἔγραψε ἓνα σατιρικὸ τραγούδι ἐναντίον τῶν παραδοσιακῶν ἐπαίνων γιὰ τὴ φτώχεια· ὀργάνωσε τὸ πιὸ δραστήριο καὶ συστηματικὸ ἐργαστήριον τοῦ δέκατου τέταρτου αἰῶνα καὶ ἦταν ὁ πρῶτος πού μεταχειρίστηκε τὴν ὑπογραφή σὰν πραγματικὸ ἀναγνωριστικὸ σημεῖο τῆς δουλειᾶς του (τὴν ἔβαζε δηλαδὴ ἀκριβῶς στὰ ἔργα ἐκεῖνα πού, ἐπειδὴ εἶχαν γίνῃ κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ συνεργάτες του — πού ἤξερε πάντως νὰ τοὺς διαλέγῃ μὲ ἐξαιρετικὴ ἐξυπνάδα —, θὰ μπορούσαν νὰ προκαλέσουν εὐκολώτερα ἀμφιβολίες)· στὸ Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι ἀντικατέστησε, στὴ σειρὰ τῶν ἀλληγορικῶν ἀναπαραστάσεων τῶν Ἀμαρτιῶν, τὴν παραδοσιακὴ «Ἀπληστία» μὲ τὸ «Φθόνον» (γιὰ νὰ μάθουν οἱ συνάδελφοι!) καὶ φαίνεται ὅτι

αντίληψης για τη φυσική πραγματικότητα

GIOVANNI PREVITALI

αυτή την αυθαίρετη τροποποίηση της παραδόσεως θα πρέπει να την αποφάσισε προσωπικά ο ίδιος, γιατί και πιο αργά, όταν θα τοῦ αναθέσουν τὰ ἔργα τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Φλωρεντίας, θα ἐπωφεληθῇ γιὰ νὰ περιλάβῃ στὴ σειρὰ τῶν Ἑλευθερίων Τεχνῶν τὴ Ζωγραφικὴ καὶ τὴ Γλυπτικὴ, ποὺ κατὰ τὴν παράδοση ἦταν «μηχανικὲς», δηλαδὴ κατώτερες τέχνες.

ΜΠΟΡΟΥΜΕ νὰ παραδεχτοῦμε, νομίζω, ὅτι ἀνάμεσα σ' αὐτὴ τὴ δεύτερη σειρὰ δεδομένων καὶ τὴν πρώτη ὑπάρχει σχέση αἰτίας καὶ αἰτιατοῦ, ἂν καὶ θὰ πρέπει νὰ μὴν ξεχνᾶμε ὅτι τὸ βασικὸ ρόλο τὸν ἔπαιξε ὁ ἴδιος ὁ Τζιόττο ντὶ Μποντόνε, ἡ ψυχολογία του, τὸ μυαλό του, ἡ προσωπικότητά του γενικά. Ἡ ὑπόθεση ὅτι οἱ ἐπιτυχίες, οἱ προσωπικὲς του καθὼς καὶ τῆς ὁμάδας μετὴν ὁποία αἰσθανόταν ἀλληλέγγυος, ἔδωσαν στὸν Τζιόττο ἓνα συναίσθημα ἀσφάλειας, ἀπελευθέρωσης, πίστεως στὰ μέσα ποὺ μεταχειριζόταν εἶναι πολὺ πιθανή· εἶναι ἐπίσης ἀναγκαία γιὰ νὰ συμβιβαστοῦν οἱ δυὸ σειρὲς τῶν ἱστορικῶν γεγονότων ποὺ ἐπιβεβαιώνονται ἀνεξάρτητα. Ἐπιστρέφοντας στὰ ἔργα του παρατηροῦμε ὅτι, κατὰ τὴν πρόοδο τῶν ἐργασιῶν στὴν Πάδουα καὶ πιο καθαρὰ στὰ μεταγενέστερα ἔργα, ὁ Τζιόττο δίνει στὴν τέχνη του μιὰ πιο ἐλεύθερη πνοή, μιὰ γραφικότητα, μιὰ χαλάρωση, ποὺ τὸν ἀπομακρύνουν ἀμετάκλητα ἀπὸ τὴ στενὴ πύκνωση, τὴ σπασμωδικὴ ἔνταση τῆς σκληρῆς του τεχνοτροπίας τῆς Ἀσσιζης. Μετὰ ἀπὸ ὅσα εἶπαμε δὲ θὰ μᾶς φανῇ παράδοξο ὅτι αὐτὴ ἡ νέα ζωγραφικὴ ἐλευθερία,

αὐτὸς ὁ «ἐμπρεσιονισμός», συμπορεύεται μετ' ἓναν ἐμπλουτισμό, ἀκόμα καὶ μετ' ἡννοία τῆς κοσμικῆς πολυτέλειας, τῆς χρωματικῆς μεγαλοπρέπειας, τῆς πομπῶδους παρουσίας χρυσοῦ, δαντέλας, πολύτιμων ὑφασμάτων· στὴν κατεύθυνση αὐτὴ τὸν ἐνθάρρυνε ἀργότερα (μετὰ τὸ 1315) καὶ ἡ γνωριμία του μετ' οὓς ἀριστοκρατικοὺς ζωγράφους τῆς Σιένας (Σιμόνε Μαρτίνι, Ἀμπρότζιο Λορεντσέττι)· μόνο ποὺ σ' αὐτοὺς πρῶτος ὁ Τζιόττο ἔδωσε τὴν ὥθηση, ὅπως μπορούμε νὰ διαπιστώσωμε καὶ χωρὶς νὰ βοῦμε ἀπὸ τὸ Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι, ἂν συγκρίνωμε μιὰ ἀπὸ τὶς πρῶτες του ἱστορίες, παραδείγματος χάρι τὸν *Ἐθαγγελισμό τῆς Ἀγίας Ἀννας*, μετ' ἡννοία ἀπὸ τὶς τελευταῖες, ὅπως τὴν *Ἀνάληψη*, ὅπου, στοὺς ἀγγέλους ποὺ εἶναι μαζεμένοι ψηλά, ἐπανεμφανίζονται, ἂν καὶ ἐρμηνευμένες μετ' ἡννοία «αὐτόχθονα» τρόπο, μετ' ἡννοία δαντέλες, οἱ βυζαντινὲς χρυσοκοντυλιές. Θὰ καταλάβωμε καλύτερα στὸ σημεῖο αὐτὸ πόσο ἀστήρικτο εἶναι νὰ μιᾶμε γιὰ «μυστικισμό» σὲ μιὰ τέχνη ὅπως τοῦ Τζιόττο καὶ πόσο θεμιτὸ εἶναι, ἀντίθετα, νὰ μιᾶμε γιὰ «ρεαλισμό». Ὅπως δὲν ὑπῆρχε νοσταλγία τοῦ παρελθόντος στὸ νεανικὸ του «κλασικισμό», ἔτσι δὲν ὑπάρχει καὶ καμιά «διαμαρτυρία» στὸ «ρεαλισμό» του. Κρίνει κανεῖς, ἐξάλλου, ἀπὸ τὰ ἀποτελέσματα. Ὅσο γιὰ τὴ μελέτη τῆς ἀνθρώπινης φυσιογνωμίας, μέσα ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν σταθερῶν τύπων (τὸν λαϊκὸ μετ' ἡννοία σηκωτὴ μύτη, τὸν προδότῃ Ἰούδα μετ' ἡννοία γαμπὴ μύτη, τὸν «ῥαῖο Χριστό», τὸ «φιλοσοφικὸ» τύπο ποὺ εἶναι ὁ ἴδιος, καὶ γιὰ τοὺς Ἑβραίους ἱερεῖς καὶ γιὰ τοὺς Ἀποστόλους) ποὺ τοῦ χρησι-



7

μέδουν για τη βασική ανάγκη της σαφήνειας στην αφήγηση, ο Τζιόττο αποκαλύπτεται σαν ο πρώτος αληθινός προσωπογράφος στην Ιταλική τέχνη. "Ας θυμηθούμε το τελείως εξατομικευμένο πρόσωπο του ασθενικού Σκροβένι (ή αργότερα τα πρόσωπα της Σταυρώσεως του Μονάχου), ή το πρόσωπο του χοντρού πότη του *Γάμου εν Κανᾶ*: τις προσωπογραφίες των δημίων στη *Σύλληψη του Χριστού* ή των αληθινών τεχνιτών που μπορεί κανείς εύκολα να βρή στις ομάδες των Μακάρων, ή, αργότερα, των Φραγκισκανών του Παρεκκλησίου Μπάρντι. "Όσο για την παρατήρηση της καθημερινής ζωής, υπάρχουν, π.χ., οι αδέχαστες «περιθωριακές σημειώσεις» των αλληγορικών παραστάσεων της *Δικαιοσύνης* (ίπποδρομίες, χοροί), της *Αδικίας* (επιθέσεις των ληστών) και της *Κολάσεως* (ἀπαγχονισμοί, βασανιστήρια). "Αλλά όσο κι αν λάβουμε υπόψη τη ζωντάνια των τύπων και των σκηνών, μένουν ακόμα όλα όσα αποτελούν αναζήτηση «ύλικων»: τα μάρμαρα, οι διαφάνειες του περιζώματος του Χριστού στη *Σταύρωση* (κι αργότερα και στη *Σταύρωση* του Ρίμινι και στις άλλες, του Βερολίνου και του Στρασβούργου), και το πέπλο της Μαρίας ἀριστερά στην *Ταφή* και της Παναγίας στη *Σταύρωση* του Μονάχου, τα πολύτιμα υφάσματα με τα σχέδια που φαίνονται στο φῶς κι εξαφανίζον-

ται στη σκιά των πτυχών. "Έτσι φτάνουμε στις ἀναζητήσεις του σχετικά με το φῶς, που ποτέ δὲν ἔπαψαν νὰ τὸν ἀπασχολοῦν. "Ένα ἐκπληκτικὸ παράδειγμα ὑπάρχει στὴν Πάδουα: ἓνα ἀπὸ τὰ ἀντεστραμμένα κεφάλια τῶν παιδιῶν τῆς *Σφαγῆς τῶν ἁθῶν* ἀποδίδεται «ἀρνητικά», ἀκριβῶς ὅπως, μετὰ τριακόσια χρόνια, θὰ τολήσῃ νὰ κάνῃ ὁ Καραβάτζιο στὴν *Κοίμηση τῆς Θεοτόκου* καὶ στὴ *Μαγδαληνὴ* του· ἓνα ἄλλο παράδειγμα βρίσκεται στὴν *Ἀνάληψη*, ὅπου μερικοὶ ἀπὸ τοὺς Ἀποστόλους σκεπάζουν τὰ μάτια τους γιὰ νὰ μὴ θαμπωθοῦν, καὶ οἱ παλάμες τους εἶναι γεμάτες σκιά («Σήκωσα εὐτὺς στὰ βλέφαρα τὰ χέρια / γιὰ νὰ τὰ κάμω ἀντὶ τοῦ νὰ λιμάρω / τῆς φλόγας τῆς ἀβάσταχτης τῆς λάμπης»). Δάντης, *Καθαρτήριο*, ΙΕ', στίχοι 13-15, μετάφραση Καζαντζάκη). Θὰ μπορούσαμε ἀκόμα νὰ σταθοῦμε γιὰ πολὺ καὶ νὰ μιλήσωμε γιὰ τὶς συντομογραφίες του· ἄς θυμηθοῦμε, σὰν παράδειγμα, τὸν Φραγκισκανὸν ποὺ στρέφεται πρὸς τὰ πάνω στὴ *Διαπίστωση τῶν στιγμάτων* τοῦ Παρεκκλησίου Μπάρντι. Τὸ ὅριο γι' αὐτὰ τὰ νατουραλιστικὰ παράδοξα βρίσκταν στὸν ἴδιο τὸ βασικὸ νατουραλισμὸ τοῦ ζωγράφου. Φτάνει νὰ σκεφτοῦμε τὴν ἀντίληψή του γιὰ τὸ χῶρο: ὁ χῶρος τοῦ Τζιόττο εἶναι ἀκόμα ὁ ἀκαθόριστος χῶρος τοῦ γοτθικοῦ ρυθμοῦ, οἱ μορφές του φαίνονται νὰ περνᾶνε πίσω ἀπὸ τὰ πλαίσια (καὶ

συχνά μένουν οί μισές μέσα και οί μισές έξω), αλλά δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ταυτόχρονα πρόκειται για ένα χώρο μοναδικό κι ορθολογιστικά αντιληπτό, όπου όποιος βρίσκεται σε ένα σημείο δεν μπορεί ταυτόχρονα να βρίσκεται και σε ένα άλλο· αυτό ισχύει τόσο, ώστε δε συμβαίνει ποτέ στη ζωγραφική του Τζιόττο να βλέπουμε στην ίδια σκηνή δυο διαδοχικές στιγμές της αφηγήσεως· κι αυτό ήταν μιὰ τεράστια κατάκτηση για τη ζωγραφική γενικά. 'Αλλά γι' αυτό το πρόβλημα ο Τζιόττο είχε κάτι ακόμα να πη. Είναι αλήθεια ότι, όπως δεν έφτασε ποτέ να ένοποιήσει πραγματικά τήν πηγή του φωτός του πίνακα, έτσι και δεν κατάφερε να διαμορφώσει σε ένα κανόνα (σε ένα μαθηματικό νόμο) τις προοπτικές του παρατηρήσεις· είναι πάντως βέβαιο ότι αυτές θα αποτελούσαν τήν πιο πλούσια και πιο πολύτιμη πνευματική του κληρονομιά· αυτές ήταν ή αρχή, ή βάση για τήν εξέλιξη· κάπου έναν αιώνα αργότερα, ο μεγάλος Φλωρεντινός γλύπτης και αρχιτέκτονας Φιλίππο Μπrouνελλέσκι, με τη βοήθεια του μαθηματικού Πάολο Τοσκανέλλι, θα διατύπωνε τήν πρόταση ότι όσο πιο μακριά είναι το αντικείμενο από το μάτι τόσο πιο μικρό φαίνεται· έτσι άνοιξε ο δρόμος. 'Όσο για τόν Τζιόττο, από τόν καιρό της 'Ασσίζης, όταν στη *Διαπίστωση των στιγμάτων* επενέβαινε τήν τελευταία στιγμή για να ζωγραφίσει κεκλιμένες προς τόν θεατή τις εικόνες που άκουμπούσαν στο είκονοστάσιο, και διαβάθμιζε ο ίδιος τή σκιά στις πλευρές της πολυγωνικής λυχνίας, τόν πρόβλημα δεν είχε πάψει να τόν απασχολή.

ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ της Πάδουας με τις προοπτικά ζωγραφισμένες γωνίες έγινε — ύστερα από τόν άρθρο του Λόνγκι — περίφημο, αλλά εμείς θα διαλέξουμε, πάντα από τόν Παρεκκλήσιο των Σκροβένι, ένα παράδειγμα που μάς φαίνεται πιο χρήσιμο, γιατί αφορά όχι τήν καθαρή αρχιτεκτονική (που αποδιδόταν, καλά ή κακά, «προοπτικά» πάντως από τήν αρχαία ακόμα εποχή) αλλά τήν ανθρώπινη μορφή. 'Ας παρατηρήσουμε αυτό τόν νεαρό προφήτη που, στην αρχή, μπορεί να φανή ότι έγγράφεται «παραδοσιακά» σε ένα κύκλο, κι ως προσέξουμε πώς λειτουργεί τόν περίγραμμα σαν ακριβές σημείο αναφοράς στο χώρο, χάρη στον κύλινδρο όπου άκουμπά και που εξέχει μπαίνοντας στο χώρο τού θεατή, και τόν δεξιό χέρι που εύλογεί και που κι αυτό, σε προοπτική άπεικόνιση, προβάλλει μετρώντας τόν χώρο, σαν άπροσδόκητος προάγγελος ενός 'Αντονέλλο ντά Μεσσίνα. Στην *Ανάληψη* όμως, που ήταν πιθανόν μιὰ από τις τελευταίες ιστορίες που ζωγράφιζε ο Τζιόττο στην Πάδουα, υπάρχει ακόμα κάτι περισσότερο και πιο καινούριο: όχι μόνο μιὰ άπόπειρα εφαρμογής της προοπτικής στην αρχιτεκτονική και τὰ αντικείμενα, όπως στην *Ασσίζη*, ή σε μιὰ μόνη μορφή, όπως στο παράδειγμα που εξέτάσαμε, αλλά μιὰ άπόπειρα, έντελως πρωτοποριακή, για μιὰ προοπτική σύνθεση με ανθρώπινες μόνο μορφές· χωρίς αμφιβολία ή πρώτη στην ιστορία της τέχνης. Κατά τή γνώμη μου ο Τζιόττο κατάλαβε ότι τόν μέγεθος των ανθρώπινων μορφών ποικίλλει με τή μεταβολή της απόστασεως (αν και δεν μπόρεσε να αντιληφθί σύμφωνα με ποιόν νόμο συμβαίνει αυτό) και ζωγράφησε τούς

8

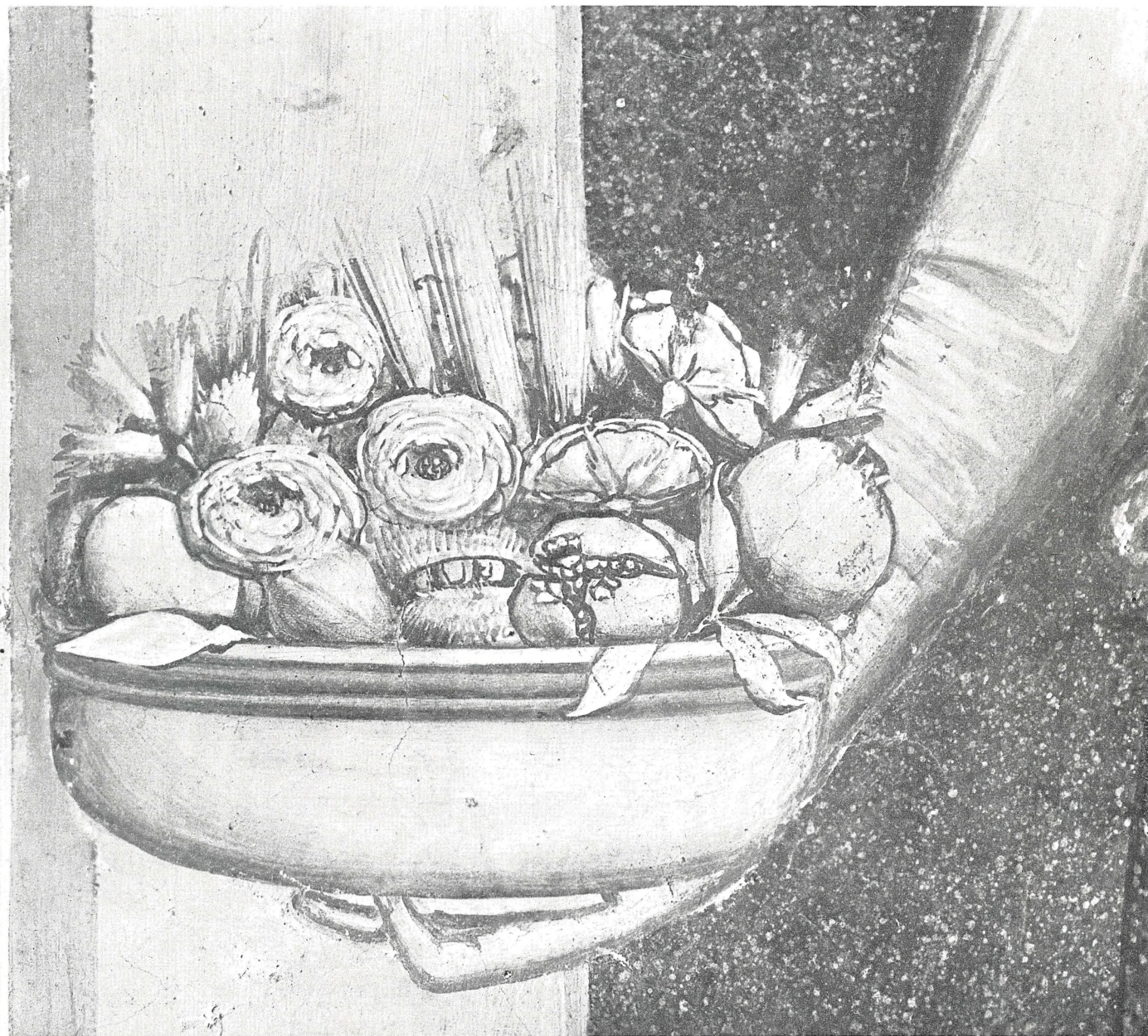
4 - *Η Δικαιοσύνη*, τοιχογραφία (λεπτομέρεια), Πάδουα, Παρεκκλήσιο των Σκροβένι.

5 - *Η 'Αδικία*, τοιχογραφία (λεπτομέρεια), Πάδουα, Παρεκκλήσιο των Σκροβένι.

6 - *Προοπτικό*, τοιχογραφία, Πάδουα, Παρεκκλήσιο των Σκροβένι.

7 - *Δυο 'Άγιοι*, τοιχογραφία, Πάδουα, Παρεκκλήσιο των Σκροβένι.

8 - *Η Φιλανθρωπία*, τοιχογραφία (λεπτομέρεια), Πάδουα, Παρεκκλήσιο των Σκροβένι.



δυο ἀγγέλους στο κέντρο σὲ μικρότερη κλίμακα θέλοντας νὰ τοὺς παραστήσῃ «σὲ ἀπόσταση»· αὐτὸ μοῦ φαίνεται ὅτι ἐπιβεβαιώνεται κι ἀπὸ τὴν προσπάθεια νὰ βάλῃ «σὲ βάθος» καὶ τὴν ὁμάδα τῶν Ἀποστόλων δεξιά, παράλληλα μὲ τὶς μικρὲς μορφές ψηλά, ὅπου, χάρις στὰ ἀπλωμένα τοὺς χέρια, ἡ ἀπόπειρα εἶναι πιὸ ἐπιτυχημένη. Ὅτι πρόκειται γιὰ μιὰ ἀναζήτηση «ἀρχιτεκτονικῆς» καὶ «ἀνθρώπινης προοπτικῆς» ἐπιβεβαιώνεται ἐξάλλου καὶ ἀπὸ ἄλλα μεταγενέστερα ἔργα τοῦ ζωγράφου, ὅπως ἡ *Σταύρωση* τοῦ Στρασβούργου καὶ ἡ ἄλλη τοῦ Βερολίνου, ὅπου δὲν ὑπάρχει ἄλλη δυνατὴ ἐξήγηση γιὰ τὴ μείωση τῶν διαστάσεων τῶν κεφαλῶν ἀπὸ τὰ πρῶτα στὰ τελευταῖα ἐπίπεδα· ἂν σκεφτοῦμε σὲ τί σωρὸ συγκεντρώνουν τὶς μορφές τοὺς οἱ ζωγράφοι τῆς Σιένας στίς περίφημες «πολυπρόσωπες Σταυρώσεις» τοὺς (ὁ Πιέτρο Λορεντσέττι στὴν Ἀσσίζη· ὁ Μπάρνα στὸ Σὰν Τζιμινιάνο· ὁ Τζιοβάννι ντὶ Νικόλα ἢ κάποιος ἄλλος στὴ θέση τοῦ στοὺς Νεκροταφεῖο τῆς Πίζας), θὰ πεισθοῦμε, νομίζω, ὅτι ὁ Τζιόττο ὑπῆρξε, ἀκόμα καὶ στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, μὲ μεγάλη διαφορὰ ἀπὸ τοὺς ἄλλους, ἡ πιὸ ἀποδοτικὴ μορφή τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς. Ὅχι ἄδικα ξεχωρίζει ἀνάμεσα στοὺς μαθητὲς τῆς ὥριμης ἡλικίας του ὁ Μάξο ντὶ Μπάνκο, πού θεωρεῖται, καὶ σωστά, ὁ Πιέρο ντέλλα Φραντσέσκα τοῦ ἰταλικοῦ δέκατου τέταρτου αἰώνα.

Μὲ τὶς ἐργασίες στοὺς Παρεκκλήσιο τῶν Σκροβένι καὶ τὸν Ἑσταυρωμένο τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου στοὺς Ρίμινι (πού χρονολογεῖται γύρω στὰ 1310) τελειώνει ἡ περίοδος τῆς πρώτης ὥριμης ἡλικίας τοῦ Τζιόττο. Ὅσο γιὰ τὴν ὑστερότερη, τεκμηριωμένη δραστηριότητά του στὴ Φλωρεντία, καὶ εἰδικότερα τὴ σχετικὰ παλαιότερή της φάση, αὐτὴ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ ἔργα πού ἀπὸ ἀποψη τεχνοτροπίαςμποροῦν νὰ συγκεντρωθοῦν γύρω ἀπὸ τὸ Παρεκκλήσιο Περούτσι τῆς Σάντα Κρότσε (κατὰ σειρά: *Φραγκισκανὸ Πόλυπτυχο*, *Κοίμηση τῆς Θεοτόκου*, *Πόλυπτυχο Γκόλντμαν-Σααλί - Χόρν*). Τὰ ἔργα αὐτά, ὅταν τὰ συσχετίσουμε μὲ τὴ βιογραφία τοῦ Τζιοβάννι Περούτσι πού τὰ παράγγειλε (πέθανε τὸ 1358), εἶναι δύσκολο νὰ τοποθετηθοῦν πολὺ πρὶν ἀπὸ τὸ 1320. Ἡ λύση στοὺς προβλήματα αὐτὰ μπορεῖ ἴσως νὰ ἀναζητηθῇ, σύμφωνα μὲ μιὰ ὑπόθεση πού ἐπανάλαβε τελευταῖα ὁ Τσεζάρε Νιούντι, στίς τοιχογραφίες τοῦ Παρεκκλησίου τῆς Μαγδαληνῆς στὴν κάτω ἐκκλησία τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀσσίζης, πού ἔγιναν κατὰ παραγγελία τοῦ ἐπισκόπου τῆς Ἀσσίζης Τεομπάλντο Ποντάνο. Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς φαίνονται ὅτι ἀνήκουν, ἀπὸ ἀποψη τεχνοτροπίας, σὲ μιὰ περίοδο ἀμέσως μεταγενέστερη ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς Πάδουας καὶ τοῦ Ρίμινι. Ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ μᾶς διαφεύγῃ ὅτι τὸ πρόβλημα περιπλέκεται καὶ μὲ τὴν παρουσία τῶν συνεργατῶν του, πού μερικοὶ εἶναι ἀπὸ τοὺς καλύτερους ζωγράφους τῆς Ἰταλίας τοῦ καιροῦ ἐκείνου. Τὸ πρόβλημα αὐτὸ

δὲν ἔχει μελετηθῇ πολὺ καὶ θὰ περιοριστοῦμε νὰ ἀναφέρουμε ὅτι κανένα ἀπὸ τὰ μεταγενέστερα ἔργα πού ὑπέγραψε ὁ Τζιόττο δὲν θεωρεῖται ἀπόλυτα ἰδιόχειρο καὶ ὅτι στὴ *Στέψη* ὁ Μπαροντσέλλι διαβλέπει τὸ χέρι τοῦ Ταντέο Γκάντι, ἐνῶ τὸ *Πόλυπτυχο τῆς Σάντα Ρεπαράτα*, τὸ *Πόλυπτυχο* τῆς Πινακοθήκης τῆς Βολωνίας καὶ τὸ *Πόλυπτυχο Στεφανέσκι* θὰμποροῦσαν ἴσως νὰ ἀποδοθοῦν στοὺς «Ζωγράφους τῶν πέπλων», δηλαδὴ τὸ βοηθὸ τοῦ Τζιόττο πού μοιράστηκε μὲ τὸν Πιέτρο Λορεντσέττι τὴν εὐθύνη τῆς διακοσμῆσεως τοῦ ἐγκάρσιου κλίτους τῆς κάτω ἐκκλησίας τοῦ Ἀγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀσσίζης.

ΟΥΤΕ Εἶναι βέβαιο ὅτι ὁ Ταντέο Γκάντι καὶ ὁ «Ζωγράφος τῶν πέπλων» ἦταν οἱ μόνοι πού βοήθησαν τὸν Τζιόττο στὰ τελευταῖα του χρόνια, γιὰ τὸ στενὸ τοῦ κύκλου ἀνήκει ἀσφαλῶς καὶ ὁ δημιουργὸς μιᾶς ὁμάδας ἔργων μὲ ἐξαιρετικὰ ὑψηλὴ ποιότητα, πού ὁ Λόνγκι τὰ συγκέντρωσε μὲ τὸ ὄνομα «Στέφανος» καὶ πού τώρα ἔνα ἔγγραφο τῆς Ἀσσίζης βοηθεῖ νὰ ἀποδοθοῦν στὸν Π. Καπάννα (ἄλλο μαθητὴ τοῦ Τζιόττο πού ἀναφέρεται στίς πηγές). Τὰ φιλολογικὰ αὐτὰ προβλήματα εἶναι ἀρκετὰ περίπλοκα καὶ γιὰ τὴ λύση τοὺς ἀσχολεῖται συνεχῶς ἡ κριτικὴ. Ὅποια κι ἂν εἶναι ὁμως ἡ λύση πού θὰ δοθῇ, δὲν μπορεῖ νὰ εἶναι τέτοια πού νὰ τροποποιήσῃ στίς βασικὲς θέσεις τὴ γραμμὴ τῆς ἀναπτύξεως πρὸς μιὰ συνεχῶς μεγαλύτερη ζωγραφικὴ ἐλευθερία καὶ μιὰ ἐμβάθυνση στὰ προβλήματα τῆς ἀναπαραστάσεως στοὺς χῶρο, πού σχεδιάσαμε ἐδῶ καὶ πού λογικὰ ὁδηγεῖ, σύμφωνα μὲ τὴ γνώμη μας, στίς τοιχογραφίες τοῦ Παρεκκλησίου Ποντεστά στοὺς Ἀνάκτορο Μπαρτζέλλο στὴ Φλωρεντία. Οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς ἔγιναν, εἶναι ἀλήθεια, σύμφωνα μὲ μιὰ ἐπιγραφή, τὸ 1337 (δηλαδὴ ἔνα χρόνο μετὰ τὸ θάνατο τοῦ ζωγράφου), ἀλλὰ, εἴτε εἶχαν ἀρχίσει ἀπὸ τὸν προηγούμενο χρόνο εἴτε ἐκτελέστηκαν ἀπὸ τοὺς πιὸ προικισμένους μαθητὲς τοῦ Τζιόττο πᾶν σὲ ιδέες τοῦ ἴδιου,μποροῦν νὰ ἀντιπροσωπεύουν ἐπᾶξια τὸ τελικὸ σημεῖο τῆς τέχνης τοῦ Τζιόττο, χάρις στὴν εἰκονιστικὴ τοὺς σοβαρότητα καὶ τὴ ζωγραφικὴ τοὺς ποιότητα. Κατὰ τὰ ἄλλα, ὅπως ἔχει πεῖ ὁ ἀββὰς Λάντσι, «ὁ Τζιόττο ὑπῆρξε ὁ πατέρας τῆς νέας ζωγραφικῆς, ὅπως πατέρας τῆς νέας πρόζας λέγεται ὅτι ἦταν ὁ Βοκκάκιος. Μετὰ ἀπὸ αὐτὸν ἡ πρόζα ἔγινε ἱκανὴ νὰ χειριστῇ κάθε θέμα ἐπᾶξια· καὶ μετὰ ἀπὸ τὸν πρῶτο ἡ ζωγραφικὴ μπόρεσε νὰ χειριστῇ κάθε θέμα ἐπᾶξια. Ἐνας Σιμόν ντὰ Σιένα, ἕνας Στέφανο ντὰ Φιρέντσε, ἕνας Πιέτρο Λαουράτι πρόσθεσαν χάρι στὴν τέχνη· ἀλλὰ αὐτοί, καὶ οἱ ἄλλοι ἱκανοὶ ζωγράφοι, ὀφείλουν στὸν Τζιόττο τὸ πέρασμα ἀπὸ μιὰ παλιὰ σὲ μιὰ καινούρια τεχνοτροπία».

Μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά: Δ. ΑΝΔΡΟΝΙΚΟΥ



XVIII. Η ΑΝΑΛΗΨΗ ΤΟΥ ΙΗΣΟΥ (λεπτομέρεια). *Πάδουα, Παρεκκλήσιο των Σκροβένι*. — Η λεπτομέρεια αυτή, από μια από τις τελευταίες τοιχογραφίες του στο Παρεκκλήσιο των Σκροβένι, δείχνει πώς από τότε κιόλας ο Τζιόττο είχε άρchiσει αποφασιστικά την πορεία στο δρόμο του ώριμου, κλασικού ρεαλισμού, που θα διήνυε χωρίς άμφιταλαντεύσεις τα επόμενα τριάντα χρόνια της ζωής του.

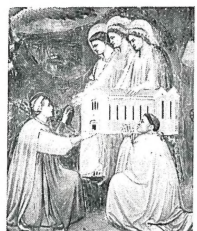
Οι πίνακες



XIX. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (λεπτομέρεια). *Πάδουα, Παρεκκλήσιο των Σκροβένι*. — Και στην ομάδα των Μακάρων (που, από αποψη συνθέσεως, έχει την ίδια αξία με οποιοδήποτε ανώνυμο πλήθος) ο Τζιόττο ζωγραφίζει κεφάλια κάθε άλλο παρά εξιδανικευμένα ή «παραδεισιακά». Σ' αυτά τα κεφάλια των λαϊκών, π.χ., ή κομπότεια θυσιάζεται χωρίς τύψεις στην αλήθεια της προσωπογραφίας.



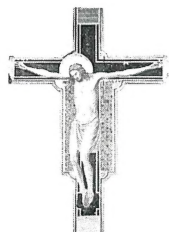
XXVI. Η ΔΙΑΠΙΣΤΩΣΗ ΤΩΝ ΣΤΙΓΜΑΤΩΝ (280 × 450 εκ. περίπου). *Φλωρεντία, Σάντα Κρότσε, Παρεκκλήσιο Μπάρντι*. — Η σύγκριση με την ίδια σκηνή όπως τη ζωγράφισε στην Άσσιζη δίνει το μέτρο του πόσο προχώρησε ο ζωγράφος σε εικονιστικές χρονίες. Κι εδώ, δίπλα σε «τυποποιημένες» ανθρώπινες μορφές, ο Τζιόττο εισάγει κομμάτια με έντονο το νατουραλιστικό στοιχείο.



XX. Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (λεπτομέρεια). *Πάδουα, Παρεκκλήσιο των Σκροβένι*. — Ο Ένρικο Σκροβένι αφιερώνει στην Παναγία το παρεκκλήσιο που έχτισε για να εξιλεωθεί το αμάρτημα της τοκογλυφίας του πατέρα του. Το άριστοκρατικό κεφάλι του δωρητή και το κεφάλι του ιερωμένου είναι δυο από τα καλύτερα δείγματα της ικανότητας του Τζιόττο στην προσωπογραφία.



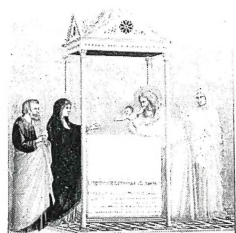
XXVII-XXVIII. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (λεπτομέρεια πολύπτυχου). *Βολονία, Πανακοθήκη*. — Το πολύπτυχο έχει την υπογραφή «Opus Magistri Joci de Florentia» και χρονολογείται, με μεγάλη προσέγγιση, γύρω στα 1328 - 1330, όταν στο εργαστήριο του Τζιόττο δούλευαν και άλλοι σημαντικοί ζωγράφοι. Πάντως το κεντρικό μέρος αυτού του πίνακα αποδίδεται γενικά στον Τζιόττο.



XXI. ΕΣΤΑΥΡΩΜΕΝΟΣ (430 × 303 εκ.). *Ρίμινι, Ναός των Μαλατέστα*. — Μόνο αυτό το έργο σώζεται από τη δραστηριότητα του Τζιόττο για τους Φραγκισκανούς του Ρίμινι, που αναφέρει ο Ρικκομπάλντο Φερραρέζε. Χρονολογείται γύρω στα 1310. Οι νέες αναζητήσεις του καλλιτέχνη είναι αισθητές στη γλυκύτητα της διαπλάσεως του σώματος και κυρίως στη διαφάνεια του περιζώματος.



XXIX. ΕΝΘΡΟΝΟΣ ΕΥΛΟΓΩΝ ΧΡΙΣΤΟΣ (λεπτομέρεια τρίπτυχου). *Ρώμη, Πανακοθήκη του Βατικανού*. — Είναι το κεντρικό μέρος του Τρίπτυχου Στεφανέσκι που έγινε για την Αγία Τράπεζα του Αγίου Πέτρου, από τα έργα που βγήκαν από το εργαστήριο του Τζιόττο στην τελευταία του περίοδο αλλά δεν έγιναν ολοκληρωμένα από τον ίδιο. Οι μορφές και τα χρώματα θυμίζουν το «Ζωγράφο των πέπλων».



XXII. Η ΥΠΑΠΑΝΤΗ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΟΥ (44 × 43 εκ.). *Βοστώνη, Μουσείο Γκάργνερ*. — Το έργο είναι τμήμα μιας σειράς από επτά πίνακες (στην ίδια σειρά ανήκουν και οι πίνακες XXIII και XXIV) που έχουν μοιραστεί σε διάφορα μουσεία, μα που αρχικά ήταν συνενωμένοι σ' ένα μόνο έργο για μια Αγία Τράπεζα, πιθανόν του Παρεκκλησίου Περούτσι στη Σάντα Κρότσε της Φλωρεντίας.



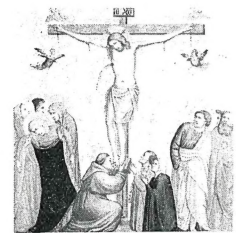
XXX. Η ΠΑΝΑΓΙΑ ΜΕ ΤΟ ΒΡΕΦΟΣ (86,4 × 63,5 εκ.). *Ουάσιγκτον, Εθνική Πανακοθήκη*. — Τυπικό έργο της μεταγενέστερης περιόδου, όταν ο Τζιόττο έρμηνευε τις νέες απαιτήσεις μιας πλούσιας λαϊκής τέχνης. Το ζωγραφικό ύφος και η επισημότητα έργων σαν αυτό θα γίνουν βασικά παραδείγματα για τον Μάζο ντι Μπάνκο και για τη ζωγραφική της Λομβαρδίας του δέκατου τέταρτου αιώνα.



XXIII. Ο ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ (42 × 43 εκ.). *Μόναχο, Παλαιά Πανακοθήκη*. — Αν και υπάρχει τρυφερότητα και πλούσιο χρώμα στις μορφές, ο Τζιόττο δεν εγκαταλείπει τη φροντίδα του χώρου. Ας παρατηρήσουμε τα στοιχεία του εξώστη, τα πόδια του πάγκου, και πώς διαβαθμίζονται, δεξιά, οι φωτοστέφανοι των τριών Αποστόλων (αριστερά, ο Ιούδας δεν έχει φωτοστέφανο).



XXXI-XXXII. Ο ΑΓΙΟΣ ΣΤΕΦΑΝΟΣ (84 × 54 εκ.). *Φλωρεντία, Μουσείο Χόρν*. — Μέρος ενός πολύπτυχου που περιλάμβανε την Παναγία της Ουάσιγκτον (πίνακας XXX) και διάφορους αγίους. Άλλο ένα δείγμα της πύο ώριμης δουλειάς του Τζιόττο, με νέες χρωματικές αναζητήσεις και πειραματισμούς στο χώρο (όπως η τολμηρή απόδοση του άριστου χεριού που υποβάσταιζει το βιβλίο).



XXIV. ΣΤΑΥΡΩΣΗ (45 × 44 εκ.). *Μόναχο, Παλαιά Πανακοθήκη*. — Η παρουσία του Αγίου Φραγκίσκου στα πόδια του Σταυρού μαρτυρεί την προέλευση αυτού του πίνακα από μια φραγκισκανή εκκλησία (ίσως τη Σάντα Κρότσε). Είναι πολύ αισθητή ή απομάκρυνση του Τζιόττο από την τεχνολογία της Άσσιζης και ή στροφή του προς ένα πνεύμα αυλικό και άριστοκρατικό.



XXXIII. ΣΤΑΥΡΩΣΗ (39 × 26 εκ.). *Στρασβούργο, Δημοτικό Μουσείο*. — Αποδόθηκε στον Τζιόττο από τον Λόνγκι, που την ενώνει σε δίπτυχο με την Παναγία με το Βρέφος της συλλογής Βίλντενστάιν. Και χωρίς τη βοήθεια αρχιτεκτονικών ό καλλιτέχνης δίνει την αίσθηση του βάθους, μικραίνοντας τις μορφές των ίπποτων στο δεύτερο επίπεδο και των αγγέλων πίσω από το Σταυρό.



XXV. Η ΜΑΓΔΑΛΗΝΗ (λεπτομέρεια από τη διακόσμηση της άψιδας). *Άσσιζη, Άγιος Φραγκίσκος, Παρεκκλήσιο της Μαγδαληνής*. — Αυτές οι τοιχογραφίες, που έγιναν με εντολή του επισκόπου της Άσσιζης Τεομπάλντο Ποντάνο (που πέθανε το 1329), αντανακλούν την τεχνολογία του Τζιόττο σε μια ενδιάμεση φάση, ανάμεσα στην περίοδο Πάδουας-Ρίμινι και Φλωρεντίας.

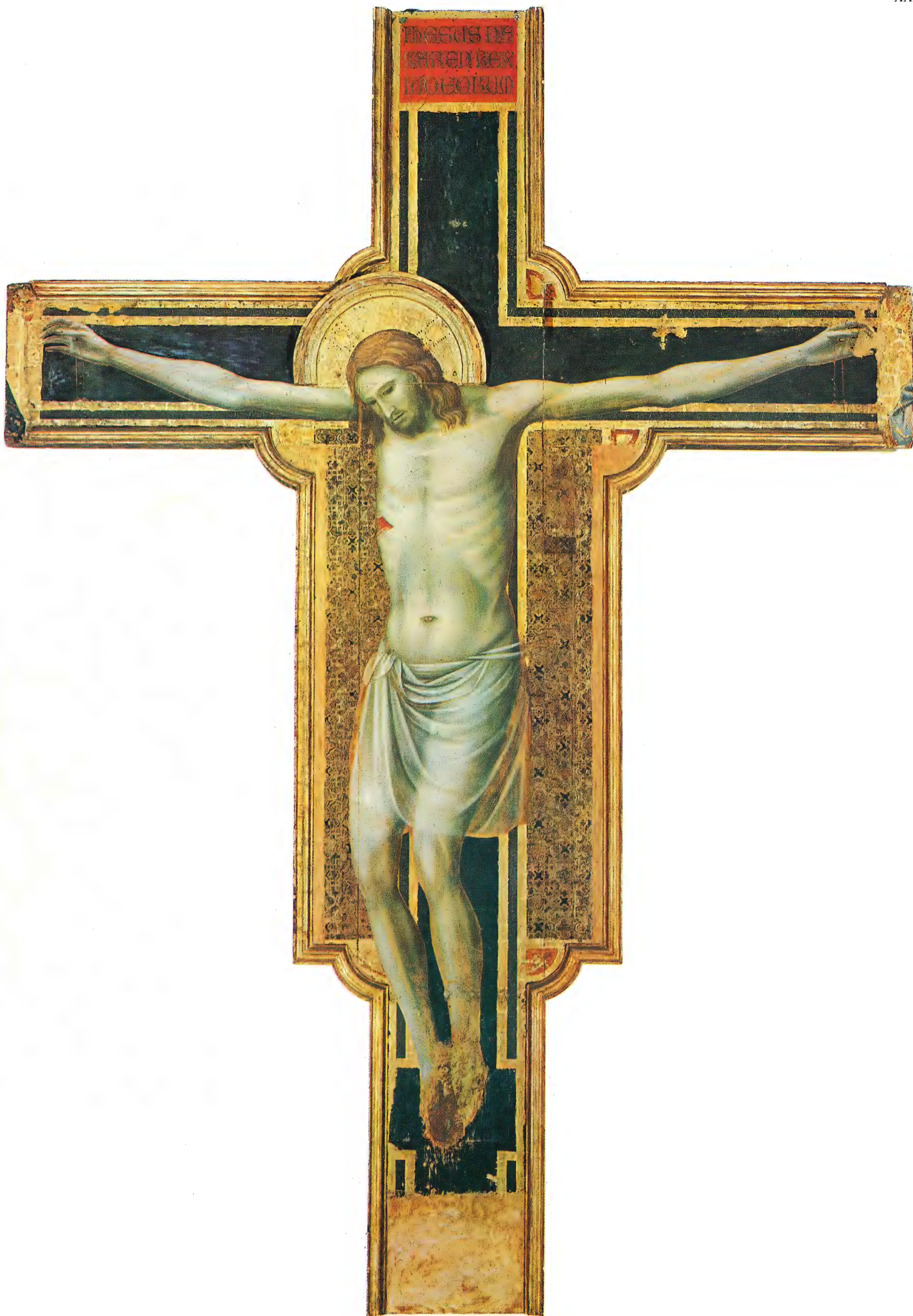


XXXIV. ΕΜΦΑΝΙΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΦΡΑΓΚΙΣΚΟΥ ΣΤΟΥΣ ΜΟΝΑΧΟΥΣ ΤΗΣ ΑΡΑ (λεπτομέρεια). *Φλωρεντία, Σάντα Κρότσε, Παρεκκλήσιο Μπάρντι*. — Στην τελευταία αυτή περίοδο ο Τζιόττο επιδιώκει ένα γεωμετρικό προσδιορισμό της μορφής: οι μεγαλύτερες πινελιές και το άνετο χρώμα που χρησιμοποιεί, προϋποθέτουν μια βασική αλλαγή στις οπτικές συνήθειες του κοινού του.











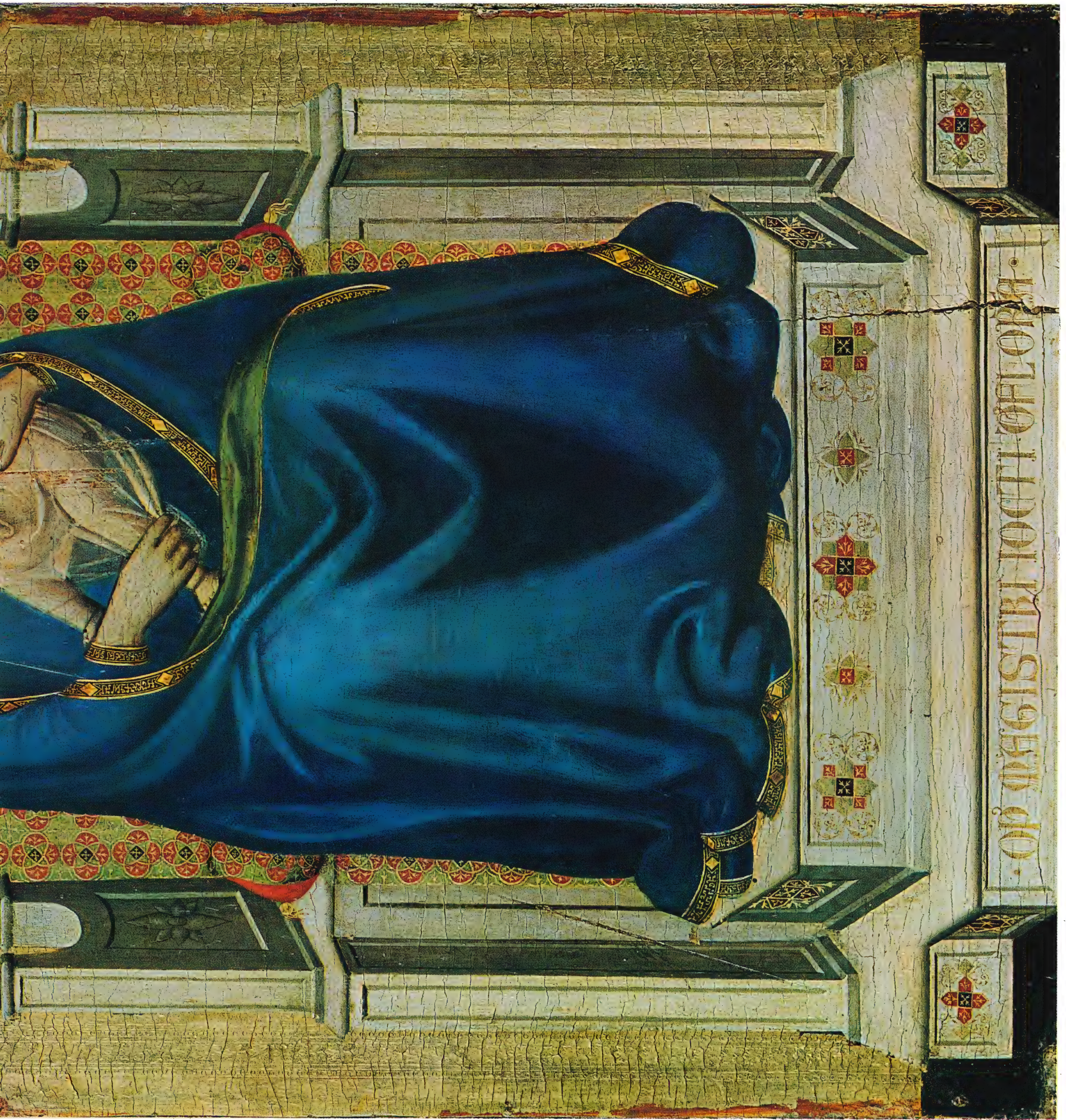














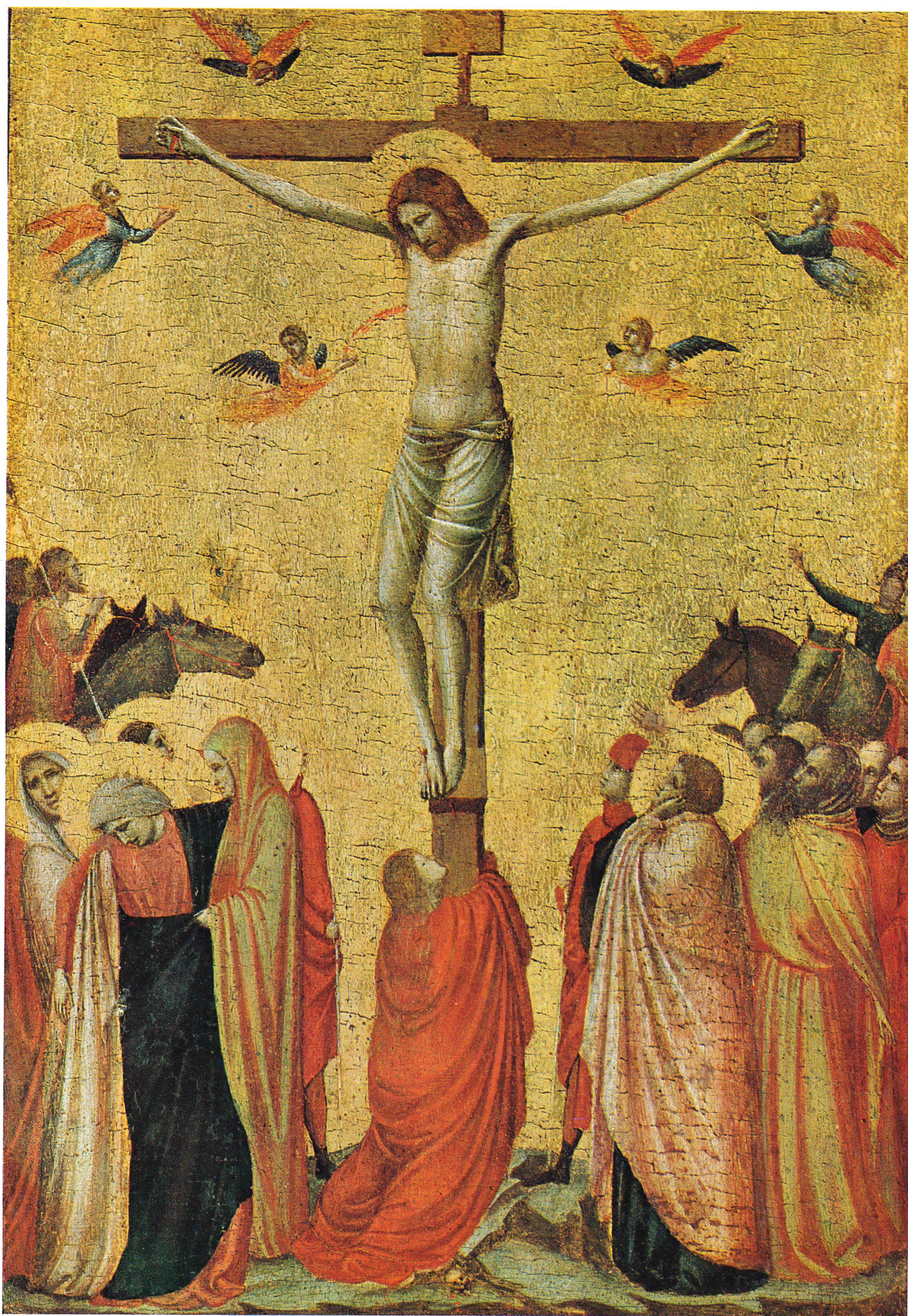












ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΙΣ

Τὰ τεύχη Ρενουάρ, Τουλούζ - Λωτρέκ, Βαν Γκόγκ, Ντελακρουά καὶ Γκωγκέν ξανατυπώθηκαν καὶ κυκλοφοροῦν.

Ζητήστε ἀπὸ τὸν ἐφημεριδοπώλη σας νὰ σᾶς προμηθεύσῃ τὰ τυχὸν ἐλλείποντα τεύχη τῶν ΜΕΓΑΛΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ.

ΚΥΚΛΟΦΟΡΕΙ ΚΑΘΕ ΠΕΜΠΤΗ

Τὸ ἐπόμενο τεῦχος μας:



Ἦδη ἐκυκλοφόρησαν :

1. Ρενουάρ
2. Τουλούζ-Λωτρέκ
3. Βαν Γκόγκ
4. Ντελακρουά
5. Γκωγκέν
6. Ἐνγκρ
7. Μανέ
8. Μονέ
9. Ντεγκά
10. Σεζάν
11. Ρουσσώ
12. Σερά
13. Ἐνσορ
14. Ντωμιέ
15. Καντίνσκυ
16. Τζιόττο α΄

Οἱ εἰκόνες τῶν ἐξωφύλλων τῶν τευχῶν, ξανατυπώθηκαν καὶ συμπεριελήφθηκαν στὸ βιβλιοδετημένο τόμο.

Ἡ ἀρίθμηση τῶν σελίδων τοῦ τεύχους ἔγινε μετὰ τὴν σειρά πὺ ἀκολουθήσαμε στὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου.

Μερικοὶ ἀπὸ τοὺς

«ΜΕΓΑΛΟΥΣ ΖΩΓΡΑΦΟΥΣ»

Μαντένια	Βελάσκειθ
Μποτιτσέλλι	Ρέμπραντ
Ἰερώνυμος Μπὸς	Γκόγια
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι	Νταβίντ
Ντύρερ	Ματίς
Μιχαήλ Ἀγγελος	Πικάσσο
Ραφαήλ	Μοντιλιάνι
Τισιανὸς	Ντὲ Κίρικο
Χόλμπαϊν	Γύζης
Μπρέγκελ	Λύτρας
Ἑλ Γκρέκο	Βολανάκης
Ροῦμπενς	Παρθένης κ.ἄ.

ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΣΕΙΡΑ ΤΩΝ 6 ΤΟΜΩΝ

1. Ἀπὸ τὸν Τζιόττο στὴν Ἀναγέννηση
2. Ἀναγέννηση
3. Ἀπὸ τὸν 17ο Αἰῶνα στὸν 19ο
4. Ἀπὸ τὸν 19ο Αἰῶνα στὸν 20ο
5. Εἰκοστὸς Αἰῶνας
6. Ἑλληνες Ζωγράφοι

Copyright FABBR1 - «ΜΕΛΙΣΣΑ»

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ «ΜΕΛΙΣΣΑ»
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ 34 ΤΗΛ. 611.692 - 635.096
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ : ΤΣΙΜΙΣΚΗ 41 ΤΗΛ. 29010

Η ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

1. Ἡ βιβλιοδεσία τοῦ ἔργου εἶναι στερεά, καλλιτεχνική καὶ κοσμεῖται ἀπὸ πολύχρωμη κουβερτούρα. Ὁ κάθε τόμος εἶναι τοποθετημένος μέσα σὲ θήκη ἀπὸ χαρτόνι 300 γραμ.

2. Οἱ προσκομίζοντες ΜΟΝΟ στὸ βιβλιοπωλεῖο μας τὰ τεύχη 1 - 15 θὰ παραλαμβάνουν τὸ βιβλιοδετημένο τόμο, ἀφοῦ καταβάλουν δρχ. 150, δηλ. δρχ. 120 γιὰ τὴν ἀξία τῆς βιβλιοδεσίας, καὶ δρχ. 30 γιὰ τὴν ἀξία τῶν περιεχομένων, τῶν εὑρετηρίων καὶ τῶν 15 ἐγχρῶμων εἰκόνων τῶν ἐξωφύλλων, πὺ ξανατυπώσαμε καὶ τοποθετήσαμε στὸν τόμο.

3. Ἡ ἀνταλλαγή τῶν τευχῶν μετὰ βιβλιοδετημένους τόμους θὰ ἀρχίσῃ ἀπὸ τὶς 20 Μαρτίου.

4. Παρακαλοῦμε νὰ προμηθευθῇτε τὰ ἐλλείποντα τεύχη διότι μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ τόμου θὰ πωλοῦνται πρὸς 60 δρχ. τὸ ἓνα.

Οἱ Ἐκδοτικοὶ Οἴκοι «FABBRI» καὶ «ΜΕΛΙΣΣΑ» παρουσιάζουν στὴν Ἑλλάδα τὴ μεγαλύτερη σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμo, τὴν ἔκδοσιν

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ»

«ΟΙ ΜΕΓΑΛΟΙ ΖΩΓΡΑΦΟΙ» θὰ ὁλοκληρωθοῦν σὲ ἐνάμιση χρόνo, σὲ ἕξι πολυτελέστατους τόμους μετὰ πρότυπη καλλιτεχνική βιβλιοδεσία. Θὰ ἔχουν συνολικά πάνω ἀπὸ 800 σελίδες κειμένου καὶ 1.600 ἐγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τόμος θὰ περιλαμβάνῃ 15 Μεγάλους Ζωγράφους. Ὁ τόμος ΕΛΛΗΝΕΣ ΖΩΓΡΑΦΟΙ εἶναι μιὰ ἔργασία πρωτότυπη καὶ μοναδική στὴ χώρα μας.

Κάθε βδομάδα, σ' ἓνα ξεχωριστὸ πολυτελὲς τεῦχος-βιβλίο, κὶ ἓνας Μεγάλος Ζωγράφος!

Ἐνα βιβλίο πὺ θὰ περιέχῃ τὴ βιογραφία του, ὑπεύθυνη παρουσίασή του, σχόλια καὶ κριτικὲς πληροφορίες γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὴν ἐποχή του καί, τὸ κυριότερο, πλούσια ἀνθολόγηση τοῦ ἔργου του σὲ ὑπέροχες ἐγχρωμες ὁλοσέλιδες εἰκόνες.

Κάθε τεῦχος - βιβλίο θὰ εἶναι μεγάλου σχήματος (27 × 37 ἐκ.) σὲ χαρτὶ illustration 180 γρ. καὶ θὰ κυκλοφορῇ τώρα στὴν ἐπαναστατικὴ τιμὴ τῶν 30 δρχ. τὴν ἑβδομάδα. Μετὰ τὴ βιβλιοδεσία τοῦ κάθε τόμου, τὰ τεύχη τῶν ξένων ζωγράφων θὰ πωλοῦνται 60 δρχ., ἐνῶ τῶν Ἑλλήνων 90 δρχ. τὸ καθένα.

Ἔτσι, μετὰ ἐλάχιστα χρήματα, μπορεῖ κανεὶς νὰ ἀποκτήσῃ τὴν πιὸ μεγάλην σειρά βιβλίων τέχνης στὸν κόσμo.

Φτιάξτε καὶ σεῖς τὴν προσωπική σας πινακοθήκη! Κάθε ἀντίτυπο εἶναι καὶ ἓνα πρωτότυπο!